是对位法还是复调

——有关作曲系本科复调改名及其他相关问题的探讨

杨 勇

摘 要: 复调教学在我院作曲系已有五十多年的历史。受苏联专家的影响，这门课程在 20世纪 50年代由"对位法"改名为"复调"，一直延续至今。半个多世纪以来，复调教学受政治运动以及文艺思潮的影响，始终根基不牢，其理念和方法总是力图排斥或改良西方传统体系，结果是概念混乱、写作标准模糊。"复调"概念是相对于"主调"概念存在的，泛指特定时期的多声部音乐，"对位法"则明确指复调写作技术。因此笔者主张将课程名称改回"对位法"。作为技术课程设置，应更好地抓住重点，技术细节的锻炼不能省略，打好坚实的基础。作为学科名称，应名至实归，与国际上通行的学科分类相一致。

关键词: 复调; 对位法; 严格对位; 自由对位; 和声; 音乐理论; 民族化
中图分类号: J614.2 文献标识码: A 文章编号: 1001-9871 (2010) 01-0082-06

两个或更多乐音科学性地结合称之为"和声"……两个或更多旋律科学性地结合称之为"对位法"。一个声部为主导，其他声部为伴奏称之为主调音乐，这与所有声部都独立的复调音乐相对应。[1]①这两句话讲得很清楚，即复调音乐与主调音乐相对应，对位法与和声学相对应。既然不能称和声学为主调学，那么也不能称对位法为复调。当我们说"和声""复调"时，我们其实是把两个不对应词当作对应词来理解，把一个错误概念传达给了学生。中央音乐学院一贯以严谨的治学态度著称，然而"和声""复调"的概念却一直延续了几十年!

一、是"对位法"还是"复调"?

1. 背景

在 20世纪 50年代中央音乐学院建院初期，老一代作曲家及理论家组建了作曲系，并将四大件教学列为作曲系重要的课程。其中江定仙、萧淑贤、姚锦新、段平泰等为四大件教学的建立和实施做出了不可磨灭的贡献。在对位与赋格的教学中萧淑娴先生把她在欧洲学习以及创作的经验带回祖国，并培养出许多作曲以及音乐理论研究的人才。建系初期这门课既按照西方传统被称为"对位"，或"对位与赋格"，也曾一度与和声课程结合在一起被称为"和声与对位"。其他的教授如苏夏、上海的丁善德以及其他所有理论家所编写的教科书都称之为《对位法》。自 50年代开始大批苏联专家来我院讲学，其中理论家斯克列勃科夫在上海音乐学院以及我院开设讲座，他的教科书《复调音乐》在他来华之前就已在上海被翻译成中文，油印成册，后来被正式出版。在当时政治和文艺环境的影响下，我系将这门课改名为"复调"，这个名称就此一直延续至今。然而几乎世界上所有的音乐学院和音乐系，包括巴黎国立音乐院、英国皇家音乐院、牛津大学音乐系、美国哈佛大学音乐系、新英格兰音乐院、朱利亚音乐院等都称这门课程为"对位法"。

2. 历史上的复调与对位法

Polyphony（复调）的字面含义是多声，指中世纪和 16世纪文艺复兴时期各种体裁的声乐化多声部音乐，这个时期被称之为"复调音乐时期"（Polyphonic Era)。尽管巴罗克时期的音乐通常被称之为

收稿日期: 2009-12-06
作者简介: 杨 勇 (1955~)，男，中央音乐学院作曲系特聘教授。

© 1994-2010 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnk

Contrapuntal (对位化) 以用于区别之前的复调音乐时期, 复调这个词还是被广泛地应用, 不仅仅是声乐化风格, 还包括了从巴罗克到 20世纪各种对位化体裁的音乐作品。总之, 这个词是广义的, 是与复调音乐的体裁和风格有关。Counterpoint (对位法) 来自拉丁文: *punctus contra punctu* (首次出现于 14世纪), 意思是点对点。在音乐理论里是研究两声部或更多声部在节奏、旋律、和声等因素结合时的关系问题。正因如此, 西方历代的作曲家和理论家都有许多在这个领域里的专著: 比如 16世纪扎利诺 (Gioseffo Zarlino 1517 – 1590) 的《和声法》(*Le istitutioni harmoniche*) 和 18世纪福克斯 (Johann Joseph Fux 1660 – 1741) 所著的《通向诗国之路》(*Gradus ad Parnassum*)。18世纪之前的著作没有确定对位法这个名词, 并且当时的和声理论并不完善, 大多数理论家是将音与音结合的原则与对位法共同论述[②]。与复调相比对位法更为具体、更为技术化, 是当时古典乐派的大师们学习作曲的必经之路。学习对位法几乎就是学习作曲。而当时主调音乐写法就好像当今的无调性音乐一样, 是所有作曲家所追求的风格, 但是并无固定理论模式可循。19世纪后"对位法"这个词才开始被所有作曲家和理论家接受, 一直延续至今。法国的柯克兰、杜布瓦, 德国的勋伯格、兴德米特, 英国的普劳特, 美国的辟斯顿等许多作曲家、理论家的著作都是以"对位法"作为书名的。

如果正确地理解较为广义的"复调"以及较为技术化的"对位"这两个词在历史上和学术上的含义, 那么日常工作中将这两个词混淆是很令人莫名其妙的。常听人说: "我让学生写一首三声部复调习题。"我知道其意思是让学生写一首三声部在旋律和节奏都形成对比的织体, 这个织体被习惯地称为"对位"。学生不可能写出一个三声部的习题, 同时这个习题又具有广义的"复调"概念。就好像你可以写出一首圆舞曲或奏鸣曲, 但你不可能写出一首"主调"。除非你明确指出这个"主调"是什么样的作品, 否则这个"主调"是虚无的。

苏联人斯克列勃科夫的著作采用了"复调音乐"为书名, 但其内容完全是讲与旋律、节奏、和声有关的技术问题。这些问题更接近于对位法的范畴, 而不是复调音乐的范畴。除了弘扬"俄罗斯史诗般的"旋律风格外并没有真正从体裁和风格的角度论述复调音乐。斯克列勃科夫的《复调音乐》其实是在宣传一种理念, 就是突破西方传统, 创建自己的体系。这是具有一定革命性的理念。首先从标题入手, 要大、要醒目。其次抛弃西方音乐理论中的最核心的、最传统的方法——严格对位[③]及其相关的概念。当严格对位的概念消失后, 分类对位 (species counterpoint, 即严格对位训练中必不可缺少的环节) 也就无意义了。但是书中提到了"俄罗斯史诗般的"旋律风格, 并要求旋律具有长时值和长气息的特点, 这其实就是意大利作曲家帕莱斯特里那和拉索风格的变种, 并非真正的"俄罗斯史诗"。但是书中的理念和一些具体写作方法的确影响了我国几代的理论家。

3. 教学中的问题

我国 20世纪 50和 60年代的文艺方针与政治方向, 特别是文革前后的政治环境与学术风气 (包括当时的教育改革), 都不可避免地使得我国的作曲家和理论家对西方传统理论有一种蔑视或者是畏惧。具体到对位法教学也就不可避免地从形式上和理念上效仿了斯科利波克夫革命性的一步。这一步对我国对位法教学有着许多直接和间接的影响。在这五十多年的历史中, "复调" (Polyphony) 这个名词已经取代了"对位法" (Counterpoint), 其中产生了许多对历史、风格、技巧等问题的误解和滥用, 并直接影响到教学理念和教学方法。其直接影响是课程名称的改变, 和分类对位在教学中的减少甚至消失; 其间接影响体现在对西方传统理论的态度以及将"俄罗斯史诗般的"理念与中国五声性旋律相融合变成为民族化的写作。在这半个多世纪的教学与实践中, "俄罗斯史诗般的"风格虽早已被忘却, 但其理念在与我国中西结合后, 渗透到了对位法教学中的很多环节, 形成了我们的模式。这个教学模式培养出了大批的人才, 包括作曲家和理论家, 但也暴露出了许多弊病。

首先是这门课程的名称。由于"复调音乐"这个名称具有较概括的含义, 使得这门理论的教学重点分散, 风格分散, 法则分散。比如: 有些教科书一边论述帕莱斯特里那, 一边分析民歌; 一边讲解巴赫的《平均律》, 一边谈论革命歌曲。不同的风格是由于不同的和声、旋律、节奏等因素造成的。这种音乐谱例的不统一会导致法则分类和概念的混乱, 而这些混乱使得和声和其他基本概念模糊不清。对于学生来说, 风格和法则的混乱使他们难以抓住重点和建立起良好的音乐感觉, 以致造成学习中的一大障碍。

其次, 就是严格对位和自由对位概念的混淆。我院四大件的教学体系在很大程度上受到前苏联的

© 1994-2010 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnk

影响, 但对位法的教学环境与和声的教学环境又有些不同。从苏联传入我国的由斯波索宾等四位理论家所编写的和声学教程是一部比较客观、比较能够融合西方理念的教科书, 另外书中包括了大量的习题, 这为我国和声学的教学打下了基础。然而斯克列勃科夫的 《复调音乐 》没有像斯波索宾 《和声学 》那样客观, 其中 "俄罗斯史般的 " 的风格让我们中国人也很难接受。斯克列勃科夫的 《复调音乐 》抛弃了分类对位, 同时也抛弃了欧洲传统的对位训练方法, 即: 从一开始就让学生写作没有固定调的混合节奏旋律。由于这种方法去除了西方传统体系中所谓 "繁琐" 的内容 (分类对位), 通常被认为比较实用, 并且所需的教学时间较短。然而在苏联人的体系中, 为了达到预期的教学效果, 在去除一些 "繁琐内容 " 后还必须花额外的时间和精力来弥补去除 "繁琐 " 后的一些漏洞。最后的结果是: 要想达到教学目标, 不管是苏联的还是西方传统的方法都需要相同时间来完成。没有捷径可走! 然而这两种方法的最终结果却有一点不同, 那就是苏联的体系割断了历史, 把 "严格对位 " (主要是指 16世纪复调音乐的风格) [2] (p. 11) 说成 "严格写作 " (指法则的严格与否)。在基本概念混淆的过程中, 忽视了对位法形成过程中的一个重要因素——风格。忽视了风格写作使得学生在学习中失去了了解西方音乐理论精髓的契机, 这影响到他们对特定时期音乐作品的理解、对今后音乐作品的理解, 也影响到他们音乐素质的发展, 甚至是他们对今后音乐的展望和开拓。

这种教学法早在半个世纪前, 在还没有真正理解和掌握对位法情况下就开始对这个传统敬而远之, 甚至于抛弃它。其实对斯克列勃科夫 《复调音乐 》中的问题, 我国的教师们早有所知, 因此从来没有真正以那本书为教材。但我们自己编写的一些教材都是在他的影响下写出来的, 在一个没有根基、没有明确文化发展脉络的思维之上写出来的。其中一大不足就是对严格对位缺乏深入的了解, 也没有掌握其风格和写作技巧④。在几代人的繁衍中, 先天不足的现象比比皆是。比如在考试题里, 严格对位的风格被学生做成自由对位, 而教师却对此一无所知, 还以为严格对位就是法则严格一些罢了。一些身在重要位置的教师, 甚至是很权威的人士也都明显地表现出在这一领域里知识浮浅和功底不足, 比如在有的教科书中, 讲述严格对位却以一首钢琴民歌小曲为例。其他如论述不准确、分析题概念错误、例题粗制滥造、习题似是而非、旋律线和节奏歪七扭八等等到处可见。

严格对位与自由对位的区别其实不是个学术问题, 是个知识问题。但就是这个简单的知识问题却把我们学术界搞得迷迷糊糊, 怎样说都说不清楚。所有这些都说明我们现在在基本概念上模糊到了什么程度! 尽管目前还有一些教科书提到严格对位以及分类对位, 但没有文化发展脉络, 概念、法则和风格也模糊不清, 有时甚至是错误的。如今在位的教师中, 在这方面训练有素、并且有所追求的已为数不多了。这种状况的形成是几十年来我国对位法教学中对传统的一大误解、在基础训练中的一大误区。更为遗憾的是由于几代人都没有接受过系统的训练, 这个传统几乎被丢弃了。我们的先天不足蒙住了自己的双眼, 使我们没有能力发现自己的先天不足, 却还认为自己很优生!

二、创作理念与对位教学分开

对位法是基础教学, 是帮助学生了解和掌握西方文艺复兴、巴洛克以及之后一段时期的音乐风格和写作技术。学生需要通过反复练习才能获得流畅的音乐感和技术上的完美。如果把对位法这样的基础教学和创作理念联系在一起就会使学生在基础和创新之间徘徊, 找不到立脚点。很容易传达给学生一种不求甚解和盲目追求表面化的心态。创新的理念是属于创作的范畴, 不属于四大件。而和声、对位以及其他技术理论是作曲技术的训练课程, 不是真正的创作。四大件与创作之间有一个空间, 在这个空间里作曲家需要反思, 需要自我完善, 需要开拓更大更多的空间。这个空间是每一位作曲家的必经之路, 只有在他挣扎地走完这段路后, 他才能总结出自己的经验, 写出自己的特点。多年来追求理论联系实际的倾向导致了教学中的误解和偏差, 比如让学生写出一首极为 "民族化 " 或 "现代化 " 的小曲, 甚至配以电声, 再加上一个诸如 "雪山 " 或 "长江 " 之类极为描绘性的曲名, 即可称为 "赋格 " 或 "创意曲 "。这种做法要是在课程之外, 则没有限制, 可以随意地写, 但是在这里颇有些滑稽, 是浮夸而又粗浅的表现。与发展、继承、革新毫无关系。是 "去精取粗 " 的典型。在我们这个领域里, 不通过认真研究前人的作品, 不通过大量的习题写作就想写什么标新立异的 "赋格 " 是一件没有意义的事情。

另外一个问题是民族化, 即在写作对位习题时要表现出中国民族调式和旋律风格, 这与斯克列勃科夫的 "俄罗斯史诗 " 式旋律风格出于同一种追求

© 1994-2010 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnk

民族性的情怀与理念。从 20世纪 50年代直至今天，在政治和文艺路线的影响下，民族化一直影响着音乐创作、理论研究和教学。民族化同样是个创作的问题，是作曲家在风格上的尝试。与创新的理念一样，它本身不属于四大件的范畴。民族化是作曲家在这个空间里可能要面临的问题或者是即将遇到的挑战。而四大件中的民族化是理论家在没有作曲实践的条件下制造出来的假想。它首先淡化传统，然后改良传统，最后展现在学生面前的是一个似是而非、模模糊糊的东西。在没有任何知识和基础的学生面前，它往往混淆主次，扰乱基本法则，给学生一种不知所措、不知从何下手的感觉。当他们真正遇到问题时，没有起码分辨真伪和好坏的能力。笔者不反对民族化，但是建议把民族化的研究和尝试与传统音乐理论分开论述，因为这样层次分明，可以使学生比较容易地理解和掌握所学内容。

三、问题的根源

根源有两点：一是由于对文化传统（包括西方文化和中国文化）以及技法缺乏深入的了解和研究，导致了对传统文化的误解。从五十年代到如今对传统进行改良的心态在学术研究和教学领域很盛行，使得一些人很难以踏实的心态学习。总有这样一种观念，即：尊重传统是保守，革新才是出路。这种观念看似注重发展，但是忽视了事物的一个更深层的问题：尊重传统与革新存在于辩证关系中，是互为转换的。革新以及尊重传统都是无可非议的，但是革新与保守并不是简单地体现在你站在哪一边。如果不能理解其中对立统一的关系，任何一方的努力都是徒劳的。看似革新的大刀阔斧往往使得发展停滞，因为它在发展的过程中伤害了本质。没有元气，谈何发展?!

根源之二是最主要的，即：政治和文艺观念。它来自于多年在思想上、政治上、经济上的冒进、好大喜功和浮夸。人们习惯把这种思维用于社会发展、文艺事业、以及思想领域等方面。再加上“古为今用，洋为中用”的口号，人们习惯性地滥用“传承”、“继承”和“发展”等口号。那种四面八方、上下左右互通有无的做法看起来集各方优点，欲把事物提高到更完美的水平，而结果却往往相反：事物的精髓通常被忽略，而留下来的只是皮毛。五十多年“移花接木”式的“中西结合”产生出大量的例子，其中样板戏是最典型的。在改造与创新的过程中，京剧的许多精华被革新了，以便和西洋的管弦乐队结合。我们现在“土洋结合”的复调是文革时期样板戏经验的继续。

四、正名的必要性

《论语》里有这么一句话：“名不正则言不顺，言不顺则事不成……”“复调”已明显地从“名不正”到“事不成”的地步了。作为作曲四大基础理论课程之一，是为“对位法”正名的时候了。正名有两点好处：一是尊重传统，有助于我们用认真严肃的态度来从事这个领域的教学和研究，有助于把那种好大喜功、反叛传统、跃跃欲试和飘飘然的心态安静下来。“对位与赋格”这个名称告诉我们，这门课程就是作曲理论的基本功，帮助学生理解并掌握特定时期的特定风格和技巧。二是有助于更好地抓住重点，把握住风格，把对位法的精髓更好地体现出来。什么是对位法的精髓?对位法的精髓在哪里？这是如何理解对位法，如何理解西方传统音乐理论的重要问题。对位法有很多细节的技巧，千变万化：什么倒影、逆行、扩大、缩小、N重卡农、N重卡农与模进的混合，等等……但对于笔者来说，这些技巧是对位法中的“雕虫小技”，一些可以拿来玩玩的东西。真正的基础，真正说明娴熟写作技巧的因素就存在于简单的两声部到四声部的单对位里。那种流畅的旋律线条和节奏、旋律线条之间的交错关系、在声部之间不断变换的空间，所有这些又都建立在不断流淌的和弦外音以及清晰而又干净的和声背景之上⑤。精髓就存在于多线条之间的互动。这个互动包罗万象，具有瞬间的流逝也有永恒的存在。它可以囊括任何时期、任何风格、任何手法。它的伸缩力强，因为它所拥有的是世界上两个永恒的因素：时间与空间。还有什么比时间和空间更为永恒的因素存在于宇宙间呢？而对位法的确拥有这两个永恒的因素。

五、相关问题的思考

在过去二十多年的发展中，和声、配器、和作品分析领域人才辈出，教学水准和研究深度都在不断增加。但对位法教学的队伍却不很理想。人才在不断地培养，可对这门学问真正了解、真正掌握之人却越来越少。这不得不使我们认真地思考一下问题的根源。斯克列勃科夫和他的著作是他本人的研究成果，他的理论对中国产生影响说明他有自己的优势和强项。我们自己出现的问题只能说明我们自己的缺点和不足，我们只能在自己身上找原因。笔者认为根源在于我们的艺术观点和学术理念有偏差。我们想顾及到西洋的传统，又想加入本土化的

© 1994-2010 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnk

因素，想保持传统的根底以显示出扎实的功夫，又想具有当今的风韵。可到最后什么都没能得到，只留下一个空架子。由改名也引发了笔者对教学的一些思考，由此提出五点建议:

第一是提高教师的功底和素质。这里说的功底是写作不是研究。写作功底首先要体现在对传统写作风格的领会和掌握。对位法的写作比其他课程更需要用心灵感受旋律、节奏和结构的美。踏踏实实地钻研严格对位以及传统写作是每一位教师必走的路。不懂得、不精通传统对位法的教师不是合格的教师。

第二是有正确的概念。对位法教学不仅是教对位写作技巧，同时还传授音乐文化。因此要以传统为主，讲授真正代表历史、代表风格的有价值的内容。笔者并不主张把民族化的因素从对位法教学中去掉，但是把传统和民族化分开讲述和练习是保证高质量教学的一个重要步骤。

第三是改进四大件教学的方法。不要把四大件当作四大件来教，要当做一大件来教。笔者的提法并不是要把四门不同的课程合并为一。课程分配一切照旧，教学一切照旧，但是教学理念和学习理念要从只着眼于个别行当跨越到驾驭和控制所有行当。四大件其实并不是四种不同的事物，而是一件事物所显示出的不同方面。这些不同方面甚至没有明确的分界线，它们相互关联、相互作用，缺一不可。这四大件其实是理论家对于作曲实践的总结、归纳和分类。虽然这种分门别类的办法方便了学习和研究但也引出了对音乐理论的误解，使得许多人觉得音乐理论真的分为四大不同的行当，而且行当与行当之间隔行如隔山。这种概念是相当错误的!其实对位法从一开始就是基于音与音结合的原则，这个原则不一定是我们现在理解的传统和声。这个原则在不同的历史时期、不同风格之下都有所不同，但是这个原则是控制对位法的根本。反过来说如果这个原则没有对位法将其赋予实施，原则只是个空话。这个原则如果没有结构、没有任何因素赋予它在时间和空间的作用，这个原则就是个空理论。同样没有这个原则，没有不同因素的互动，对位法和其他的领域也不能形成，也不能称之为“几大件”，它们就什么都不是了！因此学好四大件并不意味着真正学好，只有理解它们之间的关系并超越每一单独的领域才能说明学好了四大件!

“超越”这两个字将转到笔者的第四点建议:把四大件理念与作曲理念分开。在四大件的教学中不要追求音乐语言的创新、创意和个性。“创新”是个褒义词，但是在这里却有相反的意义。它会培养学生的投机心态，并且纵容学生追求时尚而忽视真正的价值，用华而不实的表面化来取代扎实的功底。这种超越传统的做法是害人的。在笔者的教学范围内，作曲主科的教学与四大件的教学截然不同，笔者总是在告诫作曲学生，在创作时不要用陈旧的模式去套新的思维，创作的思维要从创作本身着手，从音乐本身寻找音乐发展的控制系统。曲式学中的模式是前人的模式，简单地在作品中套用都是会失败的[⑥]。笔者并不赞成学生不加思索地把传统技巧用在自己的作品里。例如经常听到一些学生对我说：“老师，我在曲子里用了一个赋格段。”我听了这样的话并不很以为然，我不鼓励学生这样“学了就用”。正像本文前面所说的，创作与理论之间的空间是每个作曲家必须面对的，没有经历过这个“痛苦”历程就照搬往往不会成功。学了会用固然好，学了不用也不是件容易的事。学的目的一个是用，一个是不用。一个成熟的作曲家知道什么时候不用、什么时候用、怎样用。用与不用是通过实践而升华的一种理念。四大件的教学其实有很多失败的例子，在这些例子中，四大件的每个行当都像一个完美的体系把一些人的思维控制住了，使他们不能自由发挥，不能看到这个“完美体系”与外部世界的关系。因此在作曲时，要发挥自己的想象力，在学习对位法时，心要静下来，要用那种禅宗的心态学习，用心灵去体会那种音乐的流畅与美的感觉，不要用创新的心态干扰我们的追求。就像巴赫的《赋格的艺术》以及《音乐的奉献》那样，不需要演奏，不需要用耳朵听。用心灵感受应该比一切外在的媒介都更有深度！大概正因为这样，巴赫才没有明确指出用什么样的乐器演奏这两部作品。

第五点建议就是要有高质量的教科书，否则一切都是空话！什么是好的教科书？它应该以写作为主而不是以理论为主、应该 即简明又有大量的示范例题和习题，它的编写理念首先应该是尊重传统而不是改良传统。

结　语

“古”、“今”、“中”、“外”这四个概念之所以如此鲜明，就是因为它们具有各自的特性，其特性会永远地保持下去。过去是，现在是，将来也是。因此“分”比“和”更有价值和优势，更有利于事物的生存和发展。要用认真的态度来对待这门学问，如果不喜欢它，可以不学它，可以抛弃它；如果相信它，就需尽可能地挖掘更多深层次的东西。

© 1994-2010 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnk

我们的目的很明确, 就是为了我们的学生, 让他们真正学到那些地道的、真实的、能够代表文化传统的东西。

不要担心发展和未来的关系, 未来自会在未来的时间里展示它自己。

---

① 见《国际音乐与音乐家百科辞典》[1] 中 *Harmony*, *Countepoint*, *Homophony* 和 *Polyphony* 的词条。

② 18世纪是和声与对位开始分支的时代。18世纪法国作曲家拉莫 (Jean-Philippe Rameau 1683- 1764) 是传统和声的奠基人, 他的《和声教程》(*Traite d'hamonie*) 是最早论述和声学的著作之一。

③ 严格对位法是指 16世纪声乐化风格的写作, 其风格的代表人物有帕莱斯特里那和拉索等。自由对位法是指从巴罗克时期开始直至今天的器乐化写作风格。这两者的真正区别在于风格而不是法则的严格与自由。训练严格对位写作的方法是分类对位, 这种方法在欧洲已经历数百年了。16世纪的兰弗兰科 (Lanfranco) 所著的《音乐之光》(*Sintille do musica*) 和札利诺所著的《和声法》就开始使用这一方法了。18世纪福克斯的《通向诗国之路》确立了分类对位的权威性。

④ 在众多的教科书中也有一些提供了比较好的严格对位范例, 比如段平泰的《复调音乐》中的一些写作示范题。

⑤ 这是建立在良好的旋律以及和声感觉之上, 是对位法所追求的目标。有些教师常以不犯规、不出现平行五、八度等现象来评判习题的好坏。这是对这门技术最为肤浅的理解。其实蹩脚的旋律以及和声比平行五、八度更为糟糕。

⑥ 见拙文《音乐理论的困惑》[3]。

参考文献:

[1] *International Encyclopedia of Music and Musicians*[Z]. dodd, Mead & company, 1975.

[2] Kitson, C. H.. *The Art of Counterpoint* [M]. The Clarendon Press, 1924.

[3] 杨勇. 音乐理论的困惑 [J]. 北京: 中央音乐学院学报, 2008, (3): 121- 124, 131.

(责任编辑: 欧阳韫)

(上接第 76页)

[8] 〔德〕马丁• 海德格尔 . 人, 诗意地安居 [M]. 郜元宝译 . 桂林: 广西师范大学出版社, 2002.

[9] 〔德〕马丁• 海德格尔 . 诗• 语言• 思 [M]. 彭富春译 . 北京: 文化艺术出版社, 1991.

[10] 于润洋 . 音乐史论新稿 [C]. 北京: 人民音乐出版社, 2003.

[11] 〔英〕阿伦• 瑞德莱 . 音乐哲学 [M]. 王德峰等译 . 上海: 上海人民出版社, 2007.

[12] 〔波〕阿达姆• 沙夫 . 语义学引论 [M]. 罗兰、周易合译, 北京: 商务印书馆, 1979.

[13] 朱立元 (主编). 西方美学范畴史 (第三卷) [M]. 太原: 山西教育出版社, 2006

[14] 〔美〕苏姗• 朗格 . 情感与形式 [M]. 刘大基等译 . 北京: 中国社会科学院出版社, 1986.

[15] 于润洋 . 音乐史论问题研究 [M]. 北京: 中央音乐学院出版社, 2004.

[16] 于润洋 . 关于音乐学研究的若干问题思考 [J]. 人民音乐, 2009, (1): 5- 11.

[17] 〔德〕汉斯• 亨利希• 艾格布莱希特 . 西方音乐 [M]. 刘经树译 . 长沙: 湖南文艺出版社, 2005.

[18] 〔德〕卡尔• 达尔豪斯 . 音乐史学原理 [M]. 杨燕迪译 . 上海: 上海音乐出版社, 2006.

[19] 于润洋 . 现代西方音乐哲学导论 [M]. 长沙: 湖南文艺出版社, 2000。

[20] 〔波〕卓菲娅• 丽莎. 论音乐的特殊性 [M]. 于润洋译 . 北京: 中央音乐学院出版社, 2003.

[21] 〔新西兰〕斯蒂芬• 戴维斯 . 音乐的意义与表现 [M]. 宋瑾、柯扬等译 . 长沙: 湖南文艺出版社, 2007.

[22] 〔英〕戴立克• 柯克 . 音乐语言 [M]. 茅于润译 . 北京: 人民音乐出版社, 1981.

[23] 〔美〕苏姗• 朗格 . 艺术问题 [M]. 滕守尧、朱疆源等译 . 北京: 中国社会科学院出版社, 1983.

[24] 〔德〕卡尔• 达尔豪斯 . 音乐美学观念史引论 [M]. 杨燕迪译 . 上海: 上海音乐出版社, 2006.

[25] 宋瑾 . 世纪末音乐美学断想——走出慕比乌斯情节 [M]. 厦门: 厦门大学出版社, 1995.

(责任编辑: 高拂晓)

© 1994-2010 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnk